

Klee und der Kunsthandel

Das Verhältnis von Klee zum Kunsthandel beziehungsweise den darin tätigen Galeristen ist nur selten behandelt worden und zeigt auch im Hinblick auf Klees zeitgenössische Rezeption und Publizität einige Defizite. Hauptsächlich Werckmeister¹, Hopfengart², Frey/Kersten³ und Anger⁴ haben begonnen, dieses Thema zu bearbeiten. Sie legten den Fokus hierfür nicht auf einen einzelnen Kunsthändler, sondern sie versuchten, das Phänomen genauer zu fassen.⁵ Trotzdem wurden viele Fragen nicht angegangen, nicht zuletzt, da die Grundlagen hierfür nicht erarbeitet waren. Auch jetzt fehlen noch wichtige Untersuchungen zu einzelnen Kunsthändlern, zu allgemeinen Phänomenen der Rezeption zeitgenössischer Kunst bis 1940 oder zu den verschiedenen Boomzeiten und Krisen des Kunsthandels in verschiedenen Ländern Anfang des 20. Jahrhunderts. Deshalb wird auch hier eine Situierung in ein breiteres Umfeld nicht möglich sein, wird auf viele Fragen keine Antwort gefunden werden und werden einige Probleme auch weiterhin ihrer Lösung harren. Wenn trotzdem der Versuch einer Analyse von Klees Verhältnis zum Kunsthandel unternommen wird, dann nur im Bestreben, eine generelle Perspektive zu entwickeln, die die verschiedenen, sich hierbei stellenden Fragen berücksichtigt. Zwei Hauptprobleme drängen sich dabei auf, die als Bausteine der genannten Perspektive dienen können. Erstens gilt es das Verständnis Klees zum Kunsthandel in seiner chronologischen Dimension zu klären, und zweitens gilt es, die Formen der Kooperation mitsamt der Werkauswahl zu beleuchten.

¹ Werckmeister 1989. Siehe auch Werckmeister 1981.

² Hopfengart 1989.

³ Frey/Kersten 1987.

⁴ Anger 1997.

⁵ Die Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung gestaltet sich auf Grund der zahlreichen Implikationen und Faktoren eher schwierig, da nur zu wenigen der wichtigen Galeristen der ersten vier Dezennien dieses Jahrhunderts Untersuchungen vorliegen, zu den meisten aber keine oder nur unzureichende wissenschaftliche Arbeiten vorhanden sind. Eine Situierung in einem breiteren Kontext ist deshalb nicht möglich.

⁶ Siehe zuletzt Danckwart 1999, S. 251–255.

⁷ Siehe den Eintrag vom April 1906, Klee 1988, Nr. 790. – Zum Status und der Einschätzung der Tagebücher, siehe Geelhaar 1979 a und Werckmeister 1989, S. 5–7.

⁸ Klee 1988, Nr. 896: «Meine Kollektion kom[m]t trotz Liebe und Angst schwerer zu Stand als man zuerst dachte. Die beiden Hebräer Brakl und Than[n]hauser finden keinen geschäftlichen Anreiz bei meinem kollektiven Debüt. Berühmt muss man sein, wen[n] man schon so frech ist, von den Durchschnittlern abzustecken. Aber wie man berühmt werden soll, ohne auszustellen, das wissen die Herrn nicht zu raten.»

⁹ Die von Klee geäußerte Kritik richtete sich dabei nicht generell gegen den Kunsthandel, sondern spezifisch gegen das Programm von Walden. Klee an Herwarth Walden, 30. 6. 1916 [verschrieben für 1917], StMPK Archiv Sturm: «Über den Sturm als Zeitschrift möchte ich noch sagen, dass er als Schrift für die Werden ganz ausgezeichnet ist, aber nicht mehr als Vertreter des schon Feststehenden Neuen. Ihr Sturm ist grossen Teils nur das Beiblatt der Zeitschrift die ich wünsche. Alles bedingt gute, was sie oft genug und mit Recht veröffentlichen wäre da an seinem Platz. Alles polemische des literarischen Teils würde sich da auch besser ausnehmen. Leider muss ich auch gegen den Namen protestieren, der schon veraltet ist. Wir haben jetzt kulturell schon Weltfrieden, ein Sturm scheint unser Glaubensbekenntnis nur den älteren Herren.»

1. Klees Haltung zum Kunsthandel

Die eigene Einstellung zu seiner Berufswahl⁶, die damit zusammenhängenden psychologischen Faktoren und die in dieser Wahl erkennbare Motivation müssen bei der Analyse der Haltung von Klee gegenüber dem Kunsthandel berücksichtigt werden. Lange unentschieden, ob er als Violonist Berufsmusiker werden sollte oder Maler, entschied sich Klee schliesslich zu einer Tätigkeit als bildender Künstler, nutzte aber die Musik als Möglichkeit des Erwerbs. Schwierig wurde die Situation dadurch, dass er im Ringen um Akzeptanz als Maler primär als Musiker Anerkennung fand. Diese Diskrepanz schien offensichtlich kaum auflösbar und war Movens für die Suche nach dem erstrebten persönlichen, vor allem aber wirtschaftlichen Erfolg. Seine Frustration über die schleppenden und nur vereinzelt Verkäufe ist allenthalben erkennbar⁷, doch zeigt sich hierin noch nicht Klees Einstellung gegenüber dem Kunsthandel. Erst durch den Versuch, 1911 eine Ausstellung bei Thannhauser zu organisieren, ergibt sich ein erster Anhaltspunkt einer persönlichen Einschätzung. Klee sah allgemein in Galeristen die einzige Chance zu persönlicher Bekanntheit, damit zu vermehrten Ausstellungsmöglichkeiten und somit wiederum zu einem gesicherten und regelmässigen Einkommen. Da sowohl Thannhauser wie Brakl sich der Idee einer Ausstellung Klees aber zuerst verschlossen, reagierte Klee in seinem Tagebuch äusserst heftig.⁸ Zwar richtete Thannhauser schliesslich noch die geplante Ausstellung aus, aber die Grundeinstellung Klees änderte sich im Folgenden nicht. Galeristen blieben für ihn diejenigen, die sowohl sein künstlerisches Fortkommen behinderten als auch ihm die Möglichkeit auf geregelte Einkünfte verwehren wollten. Diese Einschätzung beruhte primär auf einer sehr persönlichen Sicht der eingeschränkten Ausstellungstätigkeit, indem Klee die mangelnde Resonanz und öffentliche Rezeption seines Werks auf sich persönlich bezog und hieraus eine stark generalisierende negative Meinung über Kunsthändler ableitete.

Diese Haltung änderte sich, nach einer vorübergehenden Verstärkung gegenüber Herwarth Walden⁹, erst im Verlaufe des Ersten Weltkrieges. Sowohl Hans Goltz wie Walden

waren in dieser Zeit bemüht, Klee eine einigermaßen ausreichende finanzielle Basis zu liefern, teilweise durch zahlreiche Ausstellungen¹⁰, teilweise durch direkte Unterstützungen in Form von Ankäufen und Aufträgen.¹¹ Daraus resultierte, dass Klee sich auf dem Kunstmarkt zunehmend durchsetzen und damit ein beachtliches Einkommen erzielen konnte. Durch die galoppierende Inflation war dies allerdings gefährdet, vor allem da Klee seine Preise nicht parallel zur Inflationsrate anhob.¹² Eine Möglichkeit, trotzdem ein existenzsicherndes Mindesteinkommen zu erzielen, schien in einem Generalvertretungsvertrag zu liegen, also der ausschliesslichen Bindung an einen Galeristen. Erste Kontakte zu Gurlitt in Berlin und Flechthelm in Düsseldorf führten nicht zu einem Vertragsabschluss, auch wenn sich hieran die geänderte Haltung Klees bereits offenbart.¹³ Flechthelm bot ihm zwei Varianten an, entweder eine garantierte Mindestsumme bei einer höheren Kommissionsrate oder keine Mindestsumme, dafür wäre der Abzug, den Klee hinnehmen müsste, wesentlich tiefer. Klee vertraute offenbar nicht in Flechthelms Qualitäten als Kunsthändler¹⁴, denn er schloss im Herbst 1919 einen Generalvertretungsvertrag nicht mit Flechthelm, sondern mit Hans Goltz ab.¹⁵

Dieser Vertrag ist die erste Zäsur im Verhältnis Klees mit Kunsthändlern. Gerade in der Zeitspanne, die Klee für die Entscheidung benötigte, sowie der sorgfältigen Abwägung der Vor- und Nachteile zeigt sich, dass er sich sehr wohl über die Tragweite und Bedeutung dieser Entscheidung bewusst war. Der Vertragstext spiegelt in der Sorgfalt der Formulierung dementsprechend den vorausgegangenen Prozess beziehungsweise die intensive Auseinandersetzung mit diesem Problem wider und verdeutlicht, dass es Klee hierbei nicht ausschliesslich um die Sicherung eines Mindesteinkommens, sondern ebenso sehr um die Mehrung seiner Bekanntheit und die Reduktion von Begleittätigkeiten ging.¹⁶ Der Vertrag zielte darauf ab, keine der Parteien in ökonomischer Hinsicht zu bevorteilen, indem Goltz das alleinige Verkaufsrecht für alle bereits entstandenen und zukünftigen Arbeiten erhielt. Zugleich verzichtete Klee auf kommissionsfreie Ateliervverkäufe, also auf Verkäufe, die Goltz nicht verrechnet wurden. Klee musste auch auf Ateliervverkäufen den Goltz zustehenden Kommissionssatz verrechnen und die Preise stabil halten. Im Gegenzug erhielt Klee die Garantie auf ein Mindesteinkommen von 15 000 Mk, und Goltz verpflichtete sich, im folgenden Jahr eine Einzelausstellung auszurichten. Zudem hatte er ständig 20 Werke Klees bei Walden zu deponieren und Flechthelm in Düsseldorf bei der Organisation einer weiteren Einzelausstellung behilflich zu sein. Insofern war dieser Vertrag mit Goltz nicht eine Vereinbarung über eine alleinige oder ausschliessliche Vertretung, sondern lediglich über die hauptsächliche Zusammenarbeit, die allerdings durch privilegierte Zugriffsmöglichkeiten für Goltz nicht uninteressant erscheinen musste. Erkennbar ist eine gewisse Unentschlossenheit und Ambivalenz in der Vereinbarung, denn Klee wollte sich zwar ausschliesslich an einen Kunsthändler binden, ohne allerdings alle Kontakte zu anderen Galeristen aufzugeben. Mit der Sicherheit des Vertrags im Rücken schien es Klee offensichtlich reizvoll, auch in Berlin und Düsseldorf ständig präsent zu sein und somit die Absatzchancen zu vergrössern.

Den finanziellen Vorteilen für Goltz, die durch diese einschränkende Bindung gegenüber Walden und Flechthelm aber nicht in Frage gestellt waren, standen für Klee die vereinfachte Handhabung der Werke gegenüber, darüber hinaus musste er sich nicht mehr mit Versicherungs- und Transportfragen beschäftigen oder die Rahmung der Werke besorgen. Die inflationsbedingte, markant schlechtere Einkommenssituation scheint also für Klee in einem Gleichgewicht zu seiner gewonnenen Zeit gestanden zu haben.¹⁷

Diese Einschätzung fand in einem Brief an Wilhelm Hausenstein kurz nach Abschluss des Generalvertretungsvertrags eine schriftliche Fixierung.¹⁸ Während sein Tagebucheintrag von 1911 geprägt ist von einer deutlichen Frustration über die noch nicht erfolgte breite Akzeptanz seiner Werke, zeigt sich hier der grundlegende Wandel in der Bewertung der Situation. Im Gegensatz zum Beginn seiner Karriere war Klee im Ausstellungsbetrieb nun

¹⁰ Walden veranstaltete zwischen 1913 und 1919 21 Ausstellungen in Berlin und auswärts, davon 1 Einzelausstellung (München/Berlin 1914) und 6 Ausstellungen mit maximal zwei anderen Künstlern (Berlin 1913; Berlin 1915; Berlin 1916; Berlin 1917 a; Berlin 1917 b; Berlin 1919 a). Goltz richtete dagegen nur 14 Ausstellungen aus und zwar alles Gruppen- oder Gesamtausstellungen, keine Einzelausstellung.

¹¹ Zu denken ist hier an den Auftrag der Druckgrafik *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, 55, aber auch an die Erwerbungen durch Nell Walden oder Hans Goltz. Auf einen Einzelnachweis wird in diesem Zusammenhang verzichtet, er ergibt sich aus dem Provenienzregister des 2. Bandes des *Catalogue raisonné Paul Klee*. Dort auch eine Zusammenstellung der Literatur zur genannten Lithografie, Ref. Nr. 1652. – Zeitgenössische Ausstellungen: München 1917 c; Berlin 1919 b, Nr. 1203; Berlin 1919 c, Nr. 190; München 1920 a, Nr. 26 G; Darmstadt 1920, Nr. 355; München 1920 b, Abb.; Berlin 1920, Nr. 119; Salzburg 1921, Nr. 61; München 1922 a, Abb.; Wiesbaden 1922; Berlin 1922, Nr. 91; München 1922 b; Berlin 1923 b, Nr. 54; Düsseldorf 1930 a, Nr. 158; Berlin 1930 a, Nr. 19; Kiel 1930; Hannover 1931.

¹² Werckmeister 1989, S. 208.

¹³ Werckmeister 1989, S. 192, unter Verweis auf die Briefe von Klee an Däubler und von Alfred Flechthelm an Paul Klee, 3. 6. 1919.

¹⁴ Vgl. hierzu Frey/Kersten 1987, S. 70–72, Werckmeister 1989, S. 192 f. und Lochmaier 1997, S. 184 f.

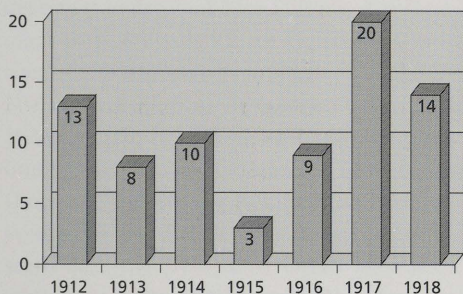
¹⁵ Siehe hierzu ausführlich Werckmeister 1989, S. 207–210.

¹⁶ Der Vertrag selber blieb im Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, erhalten. Siehe ausführlich Werckmeister 1989, S. 207–210, ein Teil dieses Vertrags wurde ebd., S. 302, publiziert.

¹⁷ Siehe den von Werckmeister angeführten Brief von Paul Klee an Alfred Kubin, 5. 1. 1920.

¹⁸ Paul Klee an Wilhelm Hausenstein, undat. Briefentwurf 1920, Klee 1988, S. 528–530, speziell S. 528.

¹⁹ Rein nominal präsentiert sich die Situation wie folgt: bis Anfang 1912, also noch vor der Ausstellung München 1912 a, war Klee an 13 Ausstellungen beteiligt. Zwischen 1912 und 1919 nahm er an insgesamt 77 Ausstellungen teil, die sich wie folgt verteilen:



²⁰ Paul Klee an Wilhelm Hausenstein, undat. Briefentwurf 1920, Klee 1988, S. 528.

²¹ Paul Klee an Rudolf Probst, 1.3.1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Lieber Herr Probst, ich glaube es [den Fehler mit der Ausst. in Braunschweig, C.R.] wenigstens einigermaßen wieder gut machen zu können, dadurch dass ich Ihnen eine ganz reine Aquarellkollektion zur Verfügung stelle. Das Schwergewicht der Braunschweiger Kollektion liegt auf der Seite der vielen kleinen Gemälde, die sie enthält. Die Aquarelle treten z. T. mit Absicht – um die Gemälde zu betonen – etwas zurück. Das neuste an Aquarellen behalte ich für Sie in der Truhe und wen[n] dan[n] Zürich und Prag wieder bei mir ist, habe ich ein Material für Sie beieinander, wie es seit dem Kronprinzenpalais nicht mehr gezeigt wurde.»

²² Paul Klee an Rudolf Probst, 12.3.1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim. Zuerst sollte auf Vermittlung von Ralfs eine Ausstellung bei Arnold stattfinden, diese wurde aber verschoben. Deshalb erachtete Klee es als möglich, Probst eine «sehr gute Aquarellkollektion» zur Verfügung stellen zu können. Er wollte dies mit Zeichnungen verbinden, obwohl er betonte: «Ich verkaufe keine Zeichnungen, aber ich denke, dass die Verkäuflichkeit der Aquarelle genügen wird, und hoffe, dass mein Plus-Konto bei Ihnen durch diese Ausstellung wieder etwas an Gewicht zunim[m]t.» – Zur konkreten Planung vgl. Paul Klee an Rudolf Probst, 25.3.1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim.

²³ Paul Klee an Rudolf Probst, 25.3.1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Das schönste wäre ja, wen[n] Sie Zeit und Gelegenheit hätten, wieder einmal nach Weimar zu kom[m]en – wohl zum letzten Mal, – in unserem Hotel abzusteigen, und die Wahl mit mir persönlich vorzunehmen!»

etabliert¹⁹, hatte durch die diversen Ausstellungen während des Ersten Weltkrieges eine beachtliche Resonanz in der Öffentlichkeit gefunden und sich durch den Vertrag mit Goltz in die Lage versetzt, die administrativen Aufgaben abzuwälzen. Die wirtschaftliche Potenz, die sich nun aus seinem wachsenden Œuvre und der zunehmenden Akzeptanz durch den Kunstmarkt und Privatsammler ergab, war ihm dabei sehr wohl bewusst. Der Generalvertretungsvertrag eröffnete ihm deshalb die Möglichkeit, alle Aufgaben, die mit wirtschaftlichen Fragen zusammenhingen wie Verkäufe, Organisation von Ausstellungen, der Kontakt zu auswärtigen Galeristen, Werbung oder Transporte auf einen Galeristen abzuwälzen. Klee fasste dies in der griffigen Formel zusammen: «Ich selber suche in diesem Getriebe eine total neutrale Einstellung. Ich male, die andern vertreiben und machen Reclame. Deshalb ist ja ein Kunsthändler auch da, und ich bediene mich seiner weil ich unfähig bin, nach dieser Seite hin tätig zu sein.»²⁰ Die Polarisierung, die sich sprachlich im Tagebucheintrag von 1911 noch niedergeschlagen hatte, ist nun einer diplomatisch-neutralen Sicht gewichen, die primär auf Vermittlung und nicht auf Konfrontation abzielt. Der Kunsthändler oder Galerist ist deshalb in diesem Zusammenhang nicht mehr ein Gegner, der dem Künstler den Zugang zu Sammlern und Interessierten durch seine Ignoranz verweigert, sondern er wird zum Verbündeten, der diesen Zugang ermöglicht und fördert.

Was Klee dabei vornimmt, ist, den Kunsthandel für seine Interessen zu instrumentalisieren, speziell Goltz wichtige und zeitraubende Tätigkeiten zu übertragen und sich dadurch zu entlasten. Dieser Grundhaltung blieb Klee auch in der Folgezeit treu, denn genau hierauf war die Vereinbarung mit Goltz ja ausgerichtet. Der zuerst auf drei Jahre abgeschlossene Vertrag wurde zweimal, bis 1925, verlängert, dann kündigte Klee ihn, ohne einen Exklusivvertrag mit einem anderen Galeristen abzuschließen. Allerdings ergab sich in der Kooperation mit Rudolf Probst eine Situation, die sich nur de iure, aber nicht de facto von der Zusammenarbeit mit Goltz unterschied. Klee hatte nach dem Ende des Generalvertretungsvertrages begonnen, wesentlich enger mit Probst zusammenzuarbeiten. Ausgangspunkt war die Idee, exklusiv eine reine Aquarellausstellung zu veranstalten²¹, die schliesslich aber auch durch zahlreiche Zeichnungen angereichert werden sollte.²² Dabei wollte Klee, dass die Auswahl nicht vollständig von ihm vorgenommen würde, wie er es vor dem Generalvertretungsvertrag stets gemacht hatte, sondern er lud Probst ein, gemeinsam die Exponate zu bestimmen.²³ Dies kam einem vollständigen Wechsel in der Art der Auswahl gleich. Erstmals war es einem Galeristen möglich, direkt in Klees Atelier Werke für Ausstellungen auszusuchen, sich also einen Überblick über die neuesten Werke zu verschaffen und gleichzeitig auf ältere Bilder zurückgreifen zu können. Im Zuge dieser Ausstellung übernahm Probst zunehmend die Aufgaben, die vorher Goltz innegehabt hatte²⁴, garantierte Klee allerdings keine Mindestsumme sondern profitierte von einem privilegierten Zugriff und der Möglichkeit, eigene Projekte mit Werken Klees realisieren zu können.²⁵ Dabei wurde unterschieden, «ob die Beschickung durch Sie Ihr Unternehmen

²⁴ Wichtigste Einzelaufgabe ist dabei der Versand von Bildern und die Bestückung von Ausstellungen. Klee spricht dies gegenüber Probst mehrmals an. Vgl. hierzu: Paul Klee an Rudolf Probst, 26.7.1926, 10.8.1926, 15.3.1928, 20.11.1928, alle Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim, Versandliste «Von Probst weg zu Flechtheim», dat. 1929, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²⁵ Paul Klee an Rudolf Probst, 26.7.1926: «Ich lasse Ihnen gerne noch einige Zeit Ihre Kollektion in Händen, wen[n] Sie nichts dagegen haben im

Bedarfsfalle das eine od andere davon abzugeben wie dass nun schon zweimal geschah.» – Die Übernahme einer reinen Gemäldeausstellung, die er für Flechtheim zusammengestellt hatte, bot Klee Probst mit dem Schreiben vom 27.10.1927, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim, an. Die Gemälde mussten dann aber weiter an Flechtheim gesandt werden, da er diese Ausstellung für Berlin zusammengestellt hatte. Vgl. hierzu Frey/Kersten 1987, S.78. Deren Einschätzung ist auf Grund des Wortlautes des Briefes abwegig, da Klee eine weitere Gemäldekollektion zur Weitervermittlung anbietet und seine Befriedigung über

ist oder meines».²⁶ Ziel war lediglich eine zeitliche Entlastung Klees, da er bei Ausstellungen, die durch ihn selbst organisiert wurden, die Transportkosten übernahm.

Einige charakteristische Unterschiede im Verhältnis von Klee zu Probst im Vergleich zu demjenigen zu Goltz zeigen einen fundamentalen Wandel im Verständnis des Kunsthandels. Klee band sich gegenüber Probst nicht in einem ausschliesslichen Verhältnis, sondern liess sich die Möglichkeit offen, in stärkerem Masse als zuvor mit anderen Kunsthändlern zusammenzuarbeiten und dadurch seine Galeristenkontakte zu intensivieren. Gegenüber Goltz hatte er sich zwar die Unterstützung von Gurlitt, Walden und Flechtheim vertraglich ausbedungen, doch kaum eine weitere, intensive Kooperation angestrebt.²⁷ Grundsätzlich unterschieden sich die Situationen also kaum, nur im Bewusstsein von Klee war eine andere Flexibilität erkennbar, die sich aber schliesslich doch weitgehend auf die vorhandenen Kontakte reduzierte. In der Nachfolge von Goltz ergaben sich für Klee zwei wichtige Galeristen, die zeitlich aufeinander folgend zu hauptsächlich organisatorischer Unterstützung avancierten, zuerst Probst in Dresden und dann Flechtheim in Düsseldorf. Später kam die «Galerie Neumann-Nierendorf» in Berlin als zusätzliche und wichtige Galerie hinzu. Nach der relativ engen Zusammenarbeit 1926 und 1927 lockerte sich das Verhältnis zu Probst wieder, sichtbar an der Tatsache, dass er nun vermehrt Bestände zu Ausstellungen abgeben musste oder von anderen Galerien Sendungen erhielt.²⁸ Er hatte also offensichtlich nicht mehr dieselben Privilegien wie noch 1926 und auch nie den Status von Goltz als ausschliesslicher Galerist erreicht. Äusserer Anlass war, dass es mit der Galerie von Probst ökonomisch nicht zum Besten stand²⁹, weshalb Klee den Kontakt zwar etwas einschränkte, aber nicht aufgab.³⁰ Die breite Abstützung durch andere Galerien bot dabei die Chance, das Risiko einer weitgehenden Abhängigkeit von einem Galeristen zu reduzieren, eine umfassende Bekanntheit durch zahlreiche Ausstellungen an verschiedenen Orten zu erreichen und dadurch die Markt- und Verkaufschancen zu erhöhen.

Das Auswahlprinzip Klees blieb weitestgehend unverändert. Er sandte, wie bereits während seiner Kooperation mit Probst, den Galeristen eine Auswahl, die sie dann für Ausstellungen nutzen konnten.³¹ Mitunter mussten sie diese Werke aber schnell wieder zurücksenden³², sodass ihnen nur bedingt ein repräsentativer Lagerbestand zur Verfügung stand. Teilweise verblieben die Werke aber auch in den Galerien als Grundbestand.

den Verkauf von *Adrasteapolis*, 1926, 16 (K 6), äussert. Die Versandliste von Flechtheim an Probst, 8. 11. 1927, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, die Meldung von Flechtheims Berliner Mitarbeiter Curt Valentin an Klee, 10. 11. 1927, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²⁶ Paul Klee an Rudolf Probst, 10. 8. 1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim.

²⁷ Vereinzelte Ausnahmen, wie die Zusammenarbeit mit Peter Ernst Zingler zwischen 1919 und 1921 oder mit Manfred und Ludwig Schames, zwischen 1916 und 1928, fallen dabei kaum ins Gewicht.

²⁸ Ausser der Ausst. 1927 betraf dies Aquarelle, die er im März 1928 von Neumann-Nierendorf erhielt. Gleichzeitig musste er für die Ausstellungen in Brüssel, Paris und Flechtheims Berliner Ausstellung Blätter abgeben. Vgl. Paul Klee an Rudolf Probst, 15. 3. 1928, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim.

²⁹ Paul Klee an Rudolf Probst, 20. 11. 1928, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Ich war sehr froh nach längerer Zeit wieder einmal einen Brief von Ihnen zu haben. Hoffentlich überwinden Sie bald die angedeutete Krisis in der Fides!

Ich habe auch stets nach Möglichkeit Rücksicht genom[m]en auf Ihr Unternehmen, ebenso aber verstehen Sie, dass ich auch noch andere Wege gehen muss.

Jetzt stehen zwei wichtige Gemälde Ausstellungen in Brüssel und Paris vor der Tür und ich sehe mich genötigt zu einem Aderlass zu schreiten. Ich brauche durchaus eine Reihe von Arbeiten der Zeit, die hauptsächlich bei Ihnen vertreten ist, sonst wird das Gesicht für Brüssel und Paris etwas einseitig.»

³⁰ Vgl. neben den bereits genannten Versandlisten von 8. 11. und 10. 11. 1927, die Liste «Aquarelle für Neue Kunst Fides in Dresden», dat. März 1929, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, die Inventarliste «Aquarelle von Paul Klee», 2. 1. 1930, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert

in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Rückversandliste Rudolf Probst an Paul Klee, 23. 5. 1930 und vom 6. 10. 1932, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Siehe zu einer nochmaligen Intensivierung: Paul Klee an Rudolf Probst, 4. 5. 1932, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Ich dachte auch schon daran, ob Sie mir nicht einen teil der Aquarelle zurückgeben würden, gegen ebensoviele neue Blätter? Den[n] wozu die «alten» Sachen im[m]er wieder zeigen, wen[n] die Preise doch zu hoch sind. Ich nehme solche Blätter am besten an mich und lasse sie besseren Zeiten entgegendäm[m]ern. Auf keinen Fall möchte ich um mehr als die bisher schon gebräuchlichen 10% herabsetzen. In diesem Sin[n]e ist es wohl besser, Sie geben mir die teuren Blätter zurück.»

³¹ Folgende Ausstellungen wurden zwischen 1925 und 1933 durch die verschiedenen Galeristen organisiert: *Probst*: Dresden 1926 a; Dresden 1928 und Dresden 1930; *Flechtheim*: Düsseldorf 1926; Düsseldorf 1927; Berlin 1927 a; Berlin 1927 b; Berlin 1928 a; Düsseldorf 1929; Berlin 1929 a; Berlin 1929 b; Berlin 1929 c; Düsseldorf 1930 a; Berlin 1930 b; Düsseldorf 1930 b; Düsseldorf 1931; Berlin 1931; *Möller*: Berlin 1929 d; Berlin 1930 c; *Nierendorf*: Berlin 1925 a; Berlin 1928 b. – *Neumann*, teilweise in Kooperation mit Günther Franke: Berlin 1925 a; München 1929; München 1929/1930; New York 1930 b; New York 1930 c; München 1930; München 1931; München 1931/1932; New York 1932; München 1933. – Zur Blaue Vier Ausstellung bei Möller siehe speziell Frey 1997.

³² Ein wichtiges Beispiel ist hier die Ankündigung von Klee an Rudolf Probst, 20. 11. 1928, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim.

Nach der Beendigung seiner Kooperation mit Goltz hatte Klee begonnen, ein festes Preissystem einzusetzen. Demnach entsprach jedes derartig eingestufte Werk einer bestimmten Nettopreis-Kategorie, aus dieser resultierte ihrerseits der Bruttopreis. Klee gab Gemälde mit einem Abschlag von 25 %, Aquarelle mit einer Reduktion von 33 % ab.³³ Museen hatten meist einen Rabatt von 25 %.³⁴ Hierdurch konnte er nicht nur den Umfang der Kontrolle im Rahmen halten, sondern er ersparte sich auch die Diskussionen um Preisnachlässe³⁵, die immer wieder an ihn herangetragen worden waren. Dabei verwendete er

konkret diejenige an die Mayor Gallery, London, Anfang 1934, mit der Reduktion von Kahnweiler (20 %), Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, oder wie die Rücksendungsliste, dat. Febr. 1935, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Hier oblag die Abrechnung Kahnweiler bzw. Vömel, der einen Teil der bei ihm befindlichen Werke abgeben musste. Dementsprechend waren in diesen Listen die Kommissionsätze bereits eingearbeitet, und zudem war durch die vertragliche Vereinbarung mit Kahnweiler eine andere Basis gegeben. Die einzelnen Galeristen waren im Prinzip Kahnweiler Rechenschaft über die Verkäufe schuldig, nicht aber Klee direkt. Um Kahnweiler zu entlasten, wurden einzelne Zahlungen direkt an Klee geschickt. – Vgl. generell zur Preisgestaltung die unzureichenden Bemerkungen bei Frey/Kersten 1987, S. 78.

³⁴ Vgl. Paul Klee an Rudolf Probst, dat. 16. 2. 1930, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Der Anlass ist ein Brief vom Museum in Basel, dessen Klee Ausstellung Sie beschickt haben. Da mir etwas mehr an einem dortigen Ankauf liegt, als im Allgemeinen irgendwo, möchte ich Sie rechtzeitig autorisieren, die Preise die hierbei für mich in Betracht kämen etwa um 25 % zu reducirern, wen[n] es sich als durchaus notwendig erweisen sollte.» – Siehe auch die Liste an Otto Ralfs [?], 1929, undat., Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Aus dieser Liste ergibt sich, dass Klee von Museen lediglich 100 Mark mehr verlangte als den reinen Nettopreisen, nicht aber einen festen Prozentsatz.

³⁵ Pars pro toto der Brief von Paul Klee an Rudolf Probst, 8. 6. 1926, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Das letztere [Angebot] kan[n] ich leider nicht annehmen, weil ich in meinen einmal angesetzten Preisen nicht mehr frei bin (den Spielraum von 10 % ausgenommen). Es ist eben schade, dass die Liebe zu meinen Sachen meist mit begrenzten Geldmitteln (gelinde ausgedrückt) verbunden ist. Man möchte manchmal schenken, aber wer kan[n] bis auf einzelne Sonderfälle wissen, wem er schenkt? Ich habe schon solche Geschenke auf den Markt in preisdrückender Tätigkeit entdecken müssen.»

1929, Pasadena, Norton Simon Museum, Galka E. Scheyer Blue Four Collection; Kommissionsliste für Frau Emmy Scheyer, B. Blätter, undat. [um 1934], Pasadena, Norton Simon Museum, Galka E. Scheyer Blue Four Collection [handschriftlicher Entwurf ebd.]; Liste der von mir gewählten, aber nicht gesandten Bilder fuer eventuelle zukuenftige Sendung, undat. [um 1934], Pasadena, Norton Simon Museum, Galka E. Scheyer Blue Four Collection; Liste: Paul Klee. List of paintings Nov. 10th 40 received from him direct 1933, Pasadena, Norton Simon Museum, Galka E. Scheyer Blue Four Collection. Die Listen die von Galka Scheyer nach 1940 erstellt wurden, um die Ausstände gegenüber Lily nachweisen zu können, bleiben in diesem Zusammenhang unberücksichtigt. – Curt *Valentin*: Verzeichnis der von Herrn Valentin nach Amerika mit hinüber genom[m]enen Arbeiten von Paul Klee, undat. [27. 8. 1937], Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Curt Valentin an Lily Klee, 26. 2. 1938 und 2. 3. 1938, beide Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Lily Klee an Curt Valentin, 3. 3. 1938 und 13. 3. 1938, Museum of Modern Art, New York, Curt Valentin Papers; Curt Valentin an Lily Klee, undat. [13. 4. 1938], Durchschlag Museum of Modern Art, New York, Curt Valentin Papers; Liste von Paul Klee, Valentin hat in Commission, dat. 1938, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, mit Angabe der Preisklassen; Rechnung an Curt Valentin, 28. 7. 1938, Museum of Modern Art, New York, Curt Valentin Papers – Nicht direkt vergleichbar sind die Listen von Daniel-Henri Kahnweiler zur Weitersendung von Werken Klees nach New York, beispielsweise diejenige vom 8. 2. 1938, vom 8. 4. 1938 an Curt Valentin, Museum of Modern Art, New York, Curt Valentin Papers oder auch die Listen, die Alex Vömel erstellt hatte zur Abrechnung gegenüber Klee, wie diejenige vom 24. 6. 1937, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, (Abschrift Museum of Modern Art, New York, Curt Valentin Papers). Ebenfalls nicht vergleichbar sind die Listen, die im Zusammenhang mit den verschiedenen Ausstellungen in England erstellt wurden,

³³ Vgl. hierzu die zahlreichen Bilderlisten nach 1925 an Hermann *Baumgartner*, Stuttgart, 19. 11. 1929, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, die lediglich die Preisklassen, nicht aber die Nettobeträge aufführt. – Katherine *Dreier*: Paul Klee an Katherine Dreier, 16. 4. 1926, Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, New Haven (Entwurf Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern); an Miss Kath. Dreier New York, Okt. 1930, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Paul Klee an Katherine Dreier, 17. 6. 1926, Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, New Haven – Alfred *Flechthelm*: Fragen, wan[n] sind verkauft worden?, undat. [um 1932]; für Alfred Flechthelm in Berlin, Feb. und März 1928; Liste vom Nov. 1928; (durch Fides) an Flechthelm gesandte zehn Gemälde; Alfred Flechthelm Berlin, I Abt. der Aquarell Collection, undat; netto Preise, [um 1929]; Flechth, Okt. 1929; zehn neue Gemälde für die Galerie Flechthelm, Apr. 1929; Brief von Curt Valentin (Galerie Alfred Flechthelm) an Paul Klee, 9. 8. 1929; von Probst weg zu Flechth. hin, 1929; Flechthelm Aquarelle, Okt. 1929; Galerie Flechthelm, sechs neue Gemälde, Jan. 1930; 25 Neue Aquarelle Für Flechthelm anlüssl. Amerika-Ausstellung, 28. 1. 1930, nur mit Preisklassen; zwölf Aquarelle für die Galerie Flechthelm – Berlin, 26. 3. 1930; zwölf neue Arbeiten f. die Gal. Alfr. Flechthelm, Juli 1930; Ersatzsendung für die Galerie A. Flechthelm – Berlin, Dez. 1930; Brief von Curt Valentin (Galerie Alfred Flechthelm) an Paul Klee, 7. 11. 1931; an Galerie Flechthelm übergebene Grafik, März 1932; Flechth., Dez. 1932, alle Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, – Karl *Nierendorf*: Die Liste im Brief von Karl Nierendorf an Lily Klee, 23. 7. 1938; erwünschte Werke, genannt in Brief von Karl Nierendorf an Lily Klee, 29. 8. 1939; 14 Bilder für Nierendorf (im Lager), undat. [Nov. 1939], alle Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, – Probst: siehe Anm. 30 – Galka *Scheyer*: Paul Klee an Galka Scheyer, 7. 4. 1926, Pasadena, Norton Simon Museum, Galka E. Scheyer Blue Four Collection; eine Preiskorrektur von Galka Scheyer wird mitgeteilt in ihrem Brief an Paul Klee, 1. 9.

ein System von 8 Klassen³⁶, denen er jeweils feste Preise zuordnete.³⁷ Dieses System wandte er auch auf Werke an, die vor 1925 entstanden waren³⁸, die er aber hierdurch effizienter verwalten konnte.

Sowohl die Auswahl als auch das System der Ausstellungsvorbereitung und der Preisklassen setzte Klee in die Lage, schnell auf die zeitgeschichtliche Situation zu reagieren. Nach der politischen Zuspitzung in Deutschland, seiner Entlassung aus der Akademie und dem Umzug nach Bern brach Klee abrupt seine Kontakte nach Deutschland ab.³⁹ Er veranlasste Probst⁴⁰, Flechtheim⁴¹ und Möller⁴² sämtliche Werke an die «Galerie Simon» in Paris zu senden, da diese in der Nachfolge der Düsseldorfer Niederlassung der «Galerie Flechtheim» «mein Hauptdepot übernehmen»⁴³ werde.

Bereits einige Tage vorher hatte er mit Kahnweiler einen weiteren Generalvertretungsvertrag abgeschlossen.⁴⁴ Es war gewissermassen eine Mischung aus dem Vertrag mit Goltz und der Praxis mit Flechtheim und Probst. Klee stellte Kahnweiler die Werke nach seiner Auswahl zusammen und legte die Nettopreise fest.⁴⁵ Er verpflichtete sich, keine Ausstellungen ausserhalb der Schweiz zu organisieren, ohne die «Galerie Simon» einzubeziehen, und zudem musste er von Ausstellungsverkäufen in der Schweiz 10 % an Kahnweiler abführen. Ateliervverkäufe wurden ausdrücklich erlaubt, unabhängig davon, ob Privatsammler oder Schweizer Händler bei Klee direkt erwerben wollten. Die Werke bei Vömel und Galka Scheyer blieben von der Regelung ausgenommen. Kahnweiler verzichtete auf die Möglichkeit der direkten Auswahl, die andere Galeristen teilweise wahrgenommen hatten.

Dieser Vertrag war wesentlich mehr denn nur eine wiederum geänderte wirtschaftliche Basis, es war eine vollkommene Neuorientierung Klees. Damit war die Ausrichtung auf Frankreich, die Benelux-Staaten und vor allem die USA bestätigt. Zwar hatte Klee bereits 1921 seine erste Ausstellung in New York, in Paris ebenfalls 1921 und in den Benelux-Staaten grösstenteils Ende der Zwanzigerjahre, doch hatte er gerade dem Engagement ausserhalb Europas nur wenig Beachtung geschenkt. Einzig zu Katherine S. Dreier und Galka Scheyer hielt er regelmässigen Kontakt, liess sie Werke auswählen und stellte ihnen Kommissionsware zur Verfügung. Mit der geänderten Situation wurden die internationalen Kontakte zunehmend wichtiger. Die Ausstellungstätigkeit in den USA wurde intensiviert und Galka Scheyer 1933 nochmals die Möglichkeit geboten, Werke direkt bei Klee auszuwählen. 1934 ergab sich durch die Vermittlung von Alfred Flechtheim die Möglichkeit zu einer ersten Ausstellung in England. Diese wurde teilweise von Vömel und teilweise von Kahnweiler beschickt, brachte aber kaum Verkäufe. Immerhin wurden daraufhin auch ausserhalb Londons Klee-Ausstellungen organisiert.

Insgesamt zeigen sich in den 1930er Jahren wieder Tendenzen bei Klee, sich durch einen Hauptgaleristen und einige nationale Repräsentanten vertreten zu lassen. Auffallend ist hierbei, dass es dann Galeristen waren, mit denen Klee schon länger in Kontakt war, wie Kahnweiler in Paris, Scheyer in Hollywood⁴⁶, Curt Valentin, Karl Nierendorf und J. B. Neumann in New York. Die rechtliche Situation war immer klar geregelt und Klee hielt sich soweit wie möglich von den teilweise spannungsgeladenen Verhältnissen der Galeristen untereinander fern.

2. Formen und Ausprägungen der Kooperation

Die rein formaljuristische Seite der Zusammenarbeit und die damit verbundene grundsätzliche Einstellung Klees zum Kunsthandel ist aber nur ein Aspekt des Verhältnisses von Klee zu seinen Galeristen. In wesentlich stärkerem Masse als in rein vertraglichen Vereinbarungen oder auch in Gelegenheitsäusserungen zeigt sich die Wertschätzung oder das Verständnis des Kunsthandels in der Zusammenstellung der Exponate für Ausstellungen und die bewusste Pflege dieser Form von Bekanntheit. Seit 1912, also seit dem Zeitpunkt,

³⁶ Glaesemer 1984, S. 159 Anm. 14. Für Gemälde siehe die von Frey/Kersten 1987 S. 79 publizierte Bilderliste «II Abteilung der Gemäldekollektion für Alfred Flechtheim Berlin», Feb. 1928, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

³⁷ Vgl. beispielsweise den Brief von Klee an Probst, 2. 12. 1928, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim: «Was den gemeldeten Verkauf betrifft, so handelt es sich nach meiner Liste um ein Blatt der 6. Klasse, und ich erwarte (nach bisheriger Erfahrung) eine Zahlung von 720 RM.» – Eine solche ausführliche Gegenüberstellung von Preisklasse und eigentlichem Preis findet sich auf einer Liste mit 98 Werken an Otto Ralfs, 1929, undat., Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

³⁸ Insgesamt betrifft es etwa 100 Werke vor 1924 mit Notierungen der Preisklassen auf dem Karton und rund 120 Werke der Sonderklasse.

³⁹ Siehe beispielsweise den Brief von Rudolf Probst an Paul Klee, 4. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Klee antwortete Probst am 6. 11. 1933, Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim.

⁴⁰ Der Brief Klees muss am 1. 11. geschrieben sein, anders ist die Antwort von Probst vom 4. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, nicht zu erklären.

⁴¹ Flechtheim wusste von den Verhandlungen mit Kahnweiler, da der Vertrag in seinem Beisein geschlossen wurde. Vgl. Paul Klee an Lily Klee, 26. 10. 1933, Klee 1979 a, II, S. 1239. Flechtheim orientierte am 30. 10. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, seinen Berliner Mitarbeiter Curt Valentin: «Klee ist zurück. – Er bittet Dich, die Bilder noch nicht abzusenden. Schreibe ihm genau, welche Du verpackt hast; vielleicht wird er dann anders darüber verfügen. Evtl. sollen die Bilder an Heini [ie. Daniel-Henri Kahnweiler, C. R.] gehen.» Daran anschliessend eine Aufstellung der Düsseldorfer Bestände von Werken Klees. Vgl. auch den Brief von Curt Valentin an Paul Klee, 3. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, und den Entwurf einer Antwort von Paul Klee an Curt Valentin, undat., nach dem 3. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

⁴² Paul Klee an Ferdinand Möller, 1. 11. 1933, Berlinische Galerie, CII/1,13; Ferdinand Möller an Paul Klee, 3. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Paul Klee an Ferdinand Möller, 4. 11. 1933, Berlinische Galerie, CII/1,13; Ferdinand Möller an Paul Klee, 9. 11. 1933, Berlinische Galerie, CII/1,13; Paul Klee an Ferdinand Möller, 10. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Lily Klee an Ferdinand Möller, 20. 11. 1933, Berlinische Galerie, CII/1,13; Ferdinand Möller an Paul Klee, 6. 12. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Paul Klee an Ferdinand Möller, 8. 12. 1933 (Entwurf), Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

⁴³ Entwurf einer Antwort von Paul Klee an Curt Valentin, o.D., nach dem 3. 11. 1933, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

⁴⁴ Der genaue Wortlaut des Bestätigungsschreiben bei Frey/Kersten 1987, S. 88, vgl. auch S. 86 und 88 f. Der eigentliche Vertragstext ist bislang unbekannt.

⁴⁵ Die Bruttopreise wurden dann offensichtlich von Kahnweiler fixiert. Siehe hierzu die Klage von Karl Nierendorf an Lily Klee, 23. 12. 1939, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern: «Bei Abschluss des Vertrages habe ich ausdruecklich betont, dass die Preise nicht erhoeht werden sollten. Sie sind aber bedeutend hoeher als damals. Waehrend Sie den Wert der Bilder und der Aquarelle weit niedriger ansetzen, hat Kahnweilers Liste Frs. 64 050.– fuer Bilder und Frs. 38 250.– fuer Aquarelle festgelegt. Es scheint alles um ein volles Drittel, also um die Haelfte Ihres Preises hoeher zu sein. Das ist natuerlich untragbar. [...]»

⁴⁶ Das Verhältnis von Galka Scheyer und Paul Klee wurde zuletzt thematisiert im Rahmen der Ausstellung Bern/Düsseldorf 1997/1998. Vgl. speziell die Beiträge von Barnett 1997 a, Barnett 1997 b, Houstian 1997, Sawelson-Gorse 1997. Generell zur Rezeption Klees in Amerika siehe Lanchner 1987.

⁴⁷ So in den Ausstellungen: München 1912 a; München 1912 b; München 1913; München 1914 a; München 1914/1915; München 1915; München 1916 b; München 1917 a; München 1917 b; München 1917 c; München 1919.

an dem Klee in stärkerem Masse einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wurde und seine zunehmende Bekanntheit auch wirtschaftlich Ergebnisse zeitigte, begann Klee, die Exponate für seine Ausstellungen bewusster auszuwählen. Die wenigen Ausstellungen vor 1912 sind dabei nicht repräsentativ genug, da sie sich entweder auf die Druckgrafik, also die einzigen früh von Klee anerkannten, gültigen künstlerischen Ergebnisse, beschränkten oder, wie bei der Ausstellung 1910, einen möglichst vollständigen Überblick über das gesamte Schaffen ermöglichen sollten. Diese Praxis wandelte sich nach der Teilnahme an der Grafik-Ausstellung des Blauen Reiters grundlegend.

Mit dieser Ausstellung lag der Fokus erstmals nicht auf der aktuellen Produktion oder auf einem Gesamtüberblick, sondern die Auswahl wurde bewusst programmatisch eingebunden. Dabei ging es mit einigen neuesten Arbeiten um die inhaltliche Anbindung an die anderen Mitglieder der Künstlergruppe und die Positionierung in einem avantgardistischen Umfeld. Ausschlaggebend hierfür waren in diesem konkreten Fall die konzeptionellen Vorgaben von Kandinsky und Marc, später übernahm Goltz die programmatische Einbettung für die einzelnen Ausstellungen. Die Initialidee hierfür kam also von zwei Künstlern, doch übernahm der Galerist später dieses Konzept. Er veranstaltete neben einigen sehr umfangreichen Gesamtausstellungen seines Galerieprogramms auch zahlreiche, etwas kleinere Ausstellungen, die sich einem bestimmten Aspekt seines Programms widmeten. Das Hauptaugenmerk lag dabei nicht primär auf monografischen Ausstellungen von Künstlern oder Künstlergruppen, sondern auf der breiten, didaktisch verstandenen Präsentation umfassenderer Entwicklungen. Deshalb war Klee nach 1912 ausser in der 2. Ausstellung des Blauen Reiters nur in Gesamtausstellungen von Goltz vertreten⁴⁷, die teilweise seine Zeichnungen und Aquarelle umfassten, teilweise aber auch Druckgrafik.

Mit dieser Ausstellung sowie dem von Kandinsky und Marc initiierten neuen Umgang mit dem eigenen Werk begann Klee seine Strategie zu ändern und behielt diese bis zum Abschluss des Generalvertretungsvertrags bei. Ab diesem Zeitpunkt stellte er im Normalfall für Galeristen entsprechende Auswahlkollektionen zusammen, teilweise nach deren Wünschen, oft aber nach eigenem Ermessen, die diese dann für Ausstellungen⁴⁸ oder als ständige Angebote in der Galerie zur Verfügung hatten.⁴⁹ Damit konnte Klee die Art der Ausstellung und die Wirkung der Exponate sehr stark steuern. Häufig ergab sich, auch wenn Klee konsequent vermied, die gleichen Werke zu häufig in kurz aufeinander folgenden Ausstellungen zu zeigen und seine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit eher auf eine breite Präsentation abzustützen versuchte, ein ähnlicher Gesamteindruck verschiedener Ausstellungen trotz differierender Exponate.

Im Zeitraum zwischen 1912 und 1918 wandelt sich aber die Art, der Umfang und die Auswahl der Exponate. Auffällig ist in sämtlichen Ausstellungen des Jahres 1912, dass von

⁴⁸ Einen hervorragenden Überblick über diese Praxis bietet die Untersuchung von Anger 1997, die diese Praxis bezogen auf einzelne Ausstellungen sehr genau untersuchte.

⁴⁹ Eines der herausragendsten Beispiele ist die Herbstkollektion für Walden, die Klee in seinem Œuvrekatalog vermerkte. Er übergab Walden als ständige Kollektion folgende Werke: «*tropische Landschaft*», 1915,37; *Der Wald der aus dem Samen Korn entstand*, 1915,78; «*Mit den vier Kopf-Welt-Kugeln*», 1916,56; *der grüne Stern*, 1916,63; *Gestirne über der Stadt*, 1917,14; *Triebkraft des Urwaldes*, 1917,29; *Tempel der Secte vom grünen Horn*, 1917,37; *mit den 4 blauen Flecken*, 1917,39; *Landschaft*, 1917,43; *Ohne Titel*, 1917,55; *Miniatüre oben u unten schwarz gefasst*, 1917,64; *Die*

Himmels Säule, 1917,65; «*Architekturen, brauner Untergrund*», 1917,66; *Altar (mit den beiden Monden)*, 1917,73; *Schlagende Nachtigal*, 1917,81; *Drei schwarze Nachtigallen*, 1917,84; «*Dorfinneres; (Storch im Nest)*», 1917,86; *Nordisch-fromme Landschaft*, 1917,87; (*Hafenbild m. d. schwarzen Halbmond u. d. indischroten Sonne*), 1917,90; *Erinnerung an e. Scene im Wald (mit dem Herzen)*, 1917,98; *Spiel der Kräfte einer Lechlandschaft*, 1917,102; *Kindheit der Iris*, 1917,105; *Warnung der Schiffe*, 1917,108; *Die bezeichneten Schiffe (1 und 3)*, 1917,111; *Der Getroffene*, 1917,114; *mit dem Kometen*, 1917,125; *ab ovo*, 1917,130; *Barbarerkönig*, 1917,131; *Trauerblumen*, 1917,132; *mit dem schwarzen Blick*, 1917,135.

zwei druckgrafischen Blättern, einigen Aquarellen und drei Gemälden abgesehen, nur Zeichnungen ausgestellt wurden. Erst gegen Ende des Jahres manifestiert sich eine Tendenz zu gemischten Ausstellungen von Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden. Hans Goltz war mit der 1. Gesamtausstellung und seiner Privatschau die erste Galerie, die eine solche technisch heterogene Präsentation zeigen konnte. Sie umfassten beide zwar mehrheitlich noch Zeichnungen, doch wurden gleichzeitig einige Aquarelle ausgestellt. Diese Tendenz setzte sich auch in den beiden folgenden Jahren fort. Die Mehrzahl der Ausstellungen zeigten zwar auch weiterhin neben einigen Aquarellen mehrheitlich Zeichnungen, doch gab es mit einer reinen Druckgrafikausstellung⁵⁰ und fünf ausschliesslichen Aquarellausstellungen⁵¹ bereits die ersten Ansätze einer anderen Ausrichtung. Es scheint, dass Klee diese Gelegenheiten benutzt hat, eine neue Ausstellungsstruktur und -auswahl zu erproben. Meistens stellte er sowohl Goltz wie Walden auch weiterhin Zeichnungen zur Verfügung. Erst mit der Ausstellung des «Moderner Bund Schweiz» ergab sich die Möglichkeit einer breiteren, reinen Aquarellausstellung⁵², die allerdings weder in diesem Jahr noch im folgenden eine Fortsetzung fand. Erst 1915 und 1916 änderte Klee definitiv die Auswahlprinzipien. Von nun an wurden kaum noch Zeichnungen gezeigt, die Mehrzahl der Exponate waren Aquarelle, Gouachen und Ölgemälde⁵³, Zeichnungen oder druckgrafische Blätter wurden kaum noch ausgestellt.⁵⁴

Direkte Äusserungen von Klee über die Gründe dieses Wechsels liegen nicht vor. Aber eine Gegenüberstellung der Gesamtzahl der Werke mit den jeweiligen Zahlen von entstandenen Zeichnungen und Aquarellen zeigt, dass die Anzahl der Zeichnungen zwar stark abnahm, sie aber deswegen rein quantitativ trotzdem nicht marginalisiert wurden. Diese Reduktion der Zeichnung vor allem im Ausstellungsbetrieb ist umso verwunderlicher, wenn man bedenkt, dass beispielsweise Hausenstein in seinem Handbuch über die zeitgenössische Kunst eben die Zeichnung Klees hervorhob⁵⁵ und Goltz im Frühling 1916 noch explizit Zeichnungen nachfragte.⁵⁶ Auch in einigen Rezensionen werden die Qualitäten Klees als herausragender Zeichner gewürdigt.⁵⁷ Zwar wurden mitunter polemische und abwertende Kritiken publiziert, doch können diese kaum als Grund für diesen Wechsel angesehen werden⁵⁸, vor allem, da sich auch bei den Aquarellen positive⁵⁹ wie negative⁶⁰ Kritiken die Waage hielten.

Die Problematik, die sich für Klee zwischen der positiven Reaktion auf seine Zeichnungen, der teilweisen Ablehnung seiner Aquarelle auf der einen Seite und dem angestrebten wirtschaftlichen Erfolg auf der anderen Seite zeigt, wird gerade in den zahlreichen Titeländerungen beziehungsweise den Varianten, die sich zwischen dem Œuvre-Katalog und der Bezeichnung auf dem Werk ergeben, offensichtlich. Grundsätzlich muss dabei unterschieden werden, ob erstens durch diese Änderung das Werk selbst deskriptiv anders erfasst werden sollte, ob es zweitens lediglich in einen Kontext zunehmender Verunklärung oder Abstraktion gestellt werden sollte, der also trotz der scheinbar offensichtlichen und eindeutigen Darstellung eine weitere, metaphysische Ebene zu suggerieren suchte, oder ob drittens durch diese Titeländerung eine grundsätzlich andere inhaltliche Ausrichtung oder ein anderer Interpretationsspielraum evoziert werden sollte.⁶¹ Meist beschränkte sich Klee bei der Ausarbeitung der Varianten auf diejenigen Werke, die häufig ausgestellt waren, die also gerade in der Öffentlichkeit durch diesen Wechsel anders wahrgenommen wurden. Wahrscheinlich trug er damit, wie Werckmeister zeigen konnte, einer impliziten Kritik Rechnung, die zu einer vereinfachten Absetzbarkeit der Werke führen sollte. Gerade in zahlreichen anderen Titeln, die aber keine politische Konnotation beinhalteten, zeigt sich ebenfalls diese Tendenz zur Titeländerung. In diesem Fall kann dementsprechend nicht der politische Kontext ausschlaggebend gewesen sein, sondern es manifestiert sich eine grundlegend geänderte Ausstellungsstrategie.

Trotz aller Marktorientierung zeigt sich mit dem zunehmenden Erfolg nach 1916, dass Klee begann, seine Einstellung dem eigenen Werk gegenüber zu reflektieren und durchaus

⁵⁰ Zürich 1914.

⁵¹ München/Berlin 1913; München 1913; Dresden 1914; München/Zürich 1914; München 1914 b.

⁵² Folgende 9 Werke wurden ausgestellt: *Fünf Mädchen*, 1910,93; *Blick auf einen Platz*, 1912,10; *Im Villenviertel*, 1912,11; *Blauäugiger*, 1912,56; *Villen*, 1912,68; *Laterne in d. Stadt*, 1912,72; *Dorf bei Bern*, 1912,74; *Villen im Herbst*, 1912,75; *Scheuendes Pferd*, 1913,1.

⁵³ Vgl. Klee 1988, Nr. 995 d.

⁵⁴ Die von Werckmeister 1989, S. 72–76, beobachteten Phänomene sind also im Grundsatz zwar zutreffend, doch lassen sie sowohl die technischen Aspekte des Strategiewechsels wie den Zeitpunkt des Beginns ausser Acht. Es ist zu wenig umfassend, die Frage nach dem Strategiewechsel nur auf die Problematik der Titeländerung zu reduzieren. Die technischen Aspekte und damit verbunden die geänderte Bedeutung dieser einzelnen Techniken sind angesichts dieser umfassenden Entwicklung von eminenter Bedeutung. Generell zum Thema der Titeländerung im Werkprozess Okuda 1997, speziell S. 377–379.

⁵⁵ Hausenstein 1914, S. 307 f.

⁵⁶ Klee 1988, Nr. 976.

⁵⁷ So Wallerstein 1915, S. 671 – Als wenigstens teilweise anerkennend müssen Äusserungen angesehen werden wie diejenige von T., [Ausstellungsrezension Zürich, Kunsthaus 1914], in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Juli 1914, Nr. 1125.

⁵⁸ Beispielsweise die beiden Rezensionen von Artur Lehmann, *Aus dem Mannheimer Kunstverein*, in: *Jahrbuch Mannheimer Kultur*, 1913, S. 244–251, speziell S. 250 und E. L., [Ausstellungsrezension Zürich, Kunsthaus 1914], in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 22. Juli 1914, Nr. 197.

⁵⁹ Beispielsweise Rohe 1914, S. 524 f.

⁶⁰ Al-n. M. 1915.

⁶¹ Auf eine Aufstellung von Beispielen zu diesen drei verschiedenen Gruppen muss in diesem Zusammenhang verzichtet werden, dies hat an anderer Stelle zu erfolgen, wenn die Praxis der Titeländerung genauer untersucht wird. Vorläufig genügen die wenigen, allerdings kaum ausreichenden Bemerkungen von Okuda 1997, S. 377–379.

⁶² Paul Klee an Herwarth Walden, 8. 10. 1917, und Paul Klee an Herwarth Walden, undat. Brief November 1917, beide StMPK, Archiv Sturm.

⁶³ Paul Klee an Herwarth Walden, 6. 1. 1918, StMPK, Archiv Sturm.

⁶⁴ Paul Klee an Herwarth Walden, 19. 1. 1918, StMPK, Archiv Sturm.

⁶⁵ Ähnliche Fälle lassen sich durch den vollständigen Verlust der Geschäftskorrespondenz von Goltz nicht belegen. Es scheint aber, dass dieses Verfahren für Klee nicht unüblich war, dass er also mehrmals auch anderen Galeristen Werke lediglich zu Ausstellungszwecken zur Verfügung stellte.

⁶⁶ Bislang wurden insgesamt 243 Werke bekannt, die Klee als Sonderklasse einstuft, davon datieren 130 Werke vor 1925. Diese Zuweisung ist also eindeutig nach der Auflösung des genannten Vertrags mit Goltz geschehen, zeigt also exemplarisch, in welchem Umfang Klee diesen Teil seines Werks für sich zu reservieren suchte. Die genaue Verteilung zeigt, dass 104 Werke während der Gültigkeit des Generalvertretungsvertrags entstanden, die anderen 26 vor 1919.

⁶⁷ Dass dies nicht vollständig möglich war, zeigt sich beispielsweise im Brief von Hans Goltz an Gustav Friedrich Hartlaub, 10. 10. 1925, Archiv Städt. Kunsthalle, Mannheim.

⁶⁸ Zwischen 1919 und 1925 wurden folgende Ausstellungen in Kunstvereinen oder ähnlichen Institutionen ausgerichtet. Nicht aufgeführt werden in diesem Zusammenhang Ausstellungen, die von Künstlervereinigungen ausgerichtet wurden. Konkret waren es: Stuttgart 1919; Hannover 1919/1920; die Kölner Station von Köln/Düsseldorf 1919/1920; Jena 1920 a; Wiesbaden 1920 a; Frankfurt 1920; St. Gallen 1920; Jena 1920 b; Erfurt 1920; Wiesbaden 1920 b; Stuttgart 1920; Leipzig 1920; Köln 1921; Hannover 1921; Basel/Magdeburg 1921; Jena 1922; Wiesbaden 1922; Köln 1922; Leipzig 1922 a; Kiel 1922; Leipzig 1922 b; Erfurt 1922/1923; Kalkutta 1922/1923; Hannover 1923; Oldenburg 1923; Jena 1924 a; Braunschweig 1924 a; Gera 1924; Oldenburg 1924; Düsseldorf 1924; Jena 1924 b; Jena 1924 c; Köln 1925; Stationen Barmen und Hannover von Barmen/Stuttgart/Hannover u. a. 1925/1926; Wiesbaden 1925 b; Gera 1925/1926.

⁶⁹ Die reinen Museumsausstellungen oder Ausstellungen in kommunalen oder öffentlichen Ausstellungsinstitutionen sind, was ihre Anzahl angeht, recht überschaubar. Die Trennung von Ausstellungen der Kunstvereine erscheinen teilweise etwas willkürlich, da einige Kunstvereine an öffentlichen Institutionen do-

kritisch mit den erfolgten Verkäufen umzugehen. Äusserer Anlass war die nicht mehr ganz reibungslose Zusammenarbeit mit Herwarth Walden, dem Klee aber trotzdem im Sommer 1916 eine Kollektion für den Winter versprochen hatte. Im Zusammenhang mit einer Kooperationsanfrage des Frankfurter Galeristen Manfred Schames schrieb Klee an Walden im Oktober, dass bei der Zusammenstellung der Winterkollektion eine Hauptschwierigkeit darin bestünde, dass er sich «im[m]er wieder schwer von meinen Sachen» trenne.⁶² Dies ist nicht nur die Ankündigung einer weiteren Bildersendung, sondern zugleich die erste persönliche Äusserung von Klee gegenüber Walden oder einem anderen Galeristen. Normalerweise blieb der Briefwechsel auf einer professionellen Ebene, die kaum persönliche Situationen und Meinungen miteinbezog. Erst ab diesem Zeitpunkt war es für Klee offensichtlich möglich, auch seine eigene Einstellung zu seinem Werk wesentlich stärker zu gewichten und dabei seine eigenen Bedürfnisse zu artikulieren. In seinem Brief vom 6. Januar 1918 an Walden wird dies offensichtlich. Er geht zuerst auf seine Ausstellung ein, bemerkt hierbei, dass er noch keine Pressestimmen vernommen und sich nur ein Verkauf ergeben hätte. Er schrieb im Weiteren: «So scheinen die Preise etwas hoch gefunden zu werden. Aber das macht nichts. Ich bin mit dem Resultat jetzt schon zufrieden, und kan[n] nur begrüssen dass kein Ausverkauf stattgefunden hat diesmal. Wen[n] ich so viel verdiene als ich jetzt in dieser schweren Zeit brauche um den Meinen das Dasein zu erleichtern und dabei für mich und für spätere Zeiten eine Kollektion reservieren kan[n] ist mir das viel lieber, als zu sehr in Mode und Speculation hineinzugeraten. Den[n] unsere Zeit ist ja doch noch nicht ganz da.»⁶³ Diese Ambivalenz drückt sich nochmals Mitte des Monats aus, da Klee hier nochmals betont, keine Werke, die im Sturm-Bilderbuch reproduziert waren, zu verkaufen.⁶⁴ In diesem Zusammenhang kritisiert Klee die dürftige Ausstattung des Bandes in ungewohnter Schärfe und bezeichnete die Publikation abschätzig als «Kriegsausgabe». Dies zeigt, dass er zwar eine Ausstellung bei Walden mit Exponaten beschickt, diese aber teilweise als unverkäuflich erklärt und dann wieder zurückfordert. Er differenziert also, wie sich aus diesen verschiedenen Bemerkungen ergibt, sehr genau zwischen einer Ausstellung, die seiner Popularität dient, und einer, an der er tatsächlich verkaufen will.⁶⁵ Diese Systematik wird später, also nach 1925 respektive der Einführung der Preisklassen, beibehalten, indem er auch weiterhin derartige Werke, nun als «Sonderklasse» gekennzeichnet, leihweise zu Ausstellungen überlässt, diese dann aber wieder zurückfordert.⁶⁶

Während sich die Ausstellungsstrategie und die zu Grunde liegenden Überlegungen Klees anhand der Exponate zeigen lassen, ist dies für den Zeitraum der Gültigkeit des Generalvertretungsvertrages nicht realisierbar. Die umfassende Möglichkeit, die Bekanntheit und Richtung seiner öffentlichen Wahrnehmung bewusst zu steuern, standen Klee in diesem Masse nicht zur Verfügung, einzig in der auch weiterhin erfolgten Strategie, nur noch selten Zeichnungen auszustellen und das Hauptschwergewicht auf Aquarelle und Gemälde zu legen, zeigt sich der Versuch einer konsequenten Fortführung der eingeschlagenen Richtung.⁶⁷ Eine weitergehende Kontrolle über die Exponate war aber nicht gegeben, da das Programm und damit die Ausrichtung der verschiedenen Ausstellungen mindestens im Zeitraum der Gültigkeit des Generalvertretungsvertrags durch Goltz bestimmt wurde, und zwar auch bei Walden und Flechthelm, da diese ihre Kollektionen durch Goltz erhielten. Was sich nun aber ergab, waren einige Ausstellungen in Museen und verstärkt auch in Kunstvereinen, die wesentlich zur Steigerung von Klees Bekanntheit beitrugen. Rein nominal überragten zwar die Galerieausstellungen auch weiterhin die Museumsausstellungen, doch beschickte Klee selber seine erste grosse Retrospektive, die ihm die Nationalgalerie Berlin 1923 ausrichtete. In dieser Ausstellung entwickelte Klee eine Praxis, die er auch nach 1925 beibehielt, und die gerade in den Dreissigerjahren eine nicht unwesentliche Rolle spielen sollte. Die Ausstellung in Berlin war, abgesehen von der Einzelausstellung bei Goltz 1920, zwar die grösste Einzelausstellung zu dieser Zeit, doch nicht die einzige, die ihm in Kunstvereinen⁶⁸ oder Museen ausgerichtet wurde⁶⁹, und auch nicht die

einzig umfassende Retrospektive.⁷⁰ Die Auswahl der Sendungen lag ausschliesslich bei Klee, der dabei, wie bereits vor 1919, hauptsächlich seine neueren Arbeiten ausstellte, also Werke meist der letzten 3 Jahre. Etwas ältere Werke dienten vor diesem Hintergrund nur der Abrundung, waren aber nicht prägender Bestandteil der Ausstellung.

In diesen Museums- und Kunstvereinsausstellungen hatte Klee, im Gegensatz zu Galerieausstellungen, eher die Möglichkeit, die Auswahl der Exponate mitzubestimmen, die Galeristen mussten im Gegenzug teilweise die Exponate hierfür zur Verfügung stellen. Diese Methode der wenn möglich gleichzeitigen Präsentation seines Werks in Galerien, Kunstvereinen und in Sonderausstellungen von Museen in Kombination mit entsprechenden Leihgaben⁷¹ machte ihn von Galeristen etwas unabhängiger, auch wenn dies an seiner Kooperation mit ihnen nichts änderte. Die Grundausrichtung dieser Ausstellungen in Museen war aber eine vollkommen andere als diejenige in Kunstvereinen und Galerien. Während er in den reinen Museumsausstellungen bemüht war, einen Überblick über sein Gesamtœuvre zu geben, und dabei auch zahlreiche Blätter ausstellte, die schon länger nicht mehr gezeigt worden und deshalb auch für sein aktuelles Schaffen nicht repräsentativ, die aber für eine fundiertere und detaillierte Kenntnis seines Werks notwendig waren, beschränkten sich die Ausstellungen in Galerien und Kunstvereinen auf die aktuelle Produktion, zeigten also ausschliesslich jüngste Werke. Zudem waren die reinen Museumsausstellungen rein quantitativ meist umfassender als die Galerieausstellungen. Eine interessante Tatsache ist, dass nach Beendigung des Generalvertretungsvertrags mit Goltz die Anzahl der Museums- oder Kunstvereinsausstellungen markant zunahm, was sicherlich einerseits auf eine gesteigerte Bekanntheit auf Grund der massiven Galeristentätigkeit in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg zurückzuführen ist, andererseits aber auch in einer anderen Ausrichtung von Klee selbst seine Gründe haben dürfte. Immerhin ergaben sich nach 1926 einige grössere Ausstellungen ausserhalb kommerzieller Galerien, die ohne Klees Zustimmung und aktive Mitarbeit nicht hätten organisiert werden können.⁷² Aus der nach dem Generalvertretungsvertrag feststellbaren, anfänglichen Zunahme von Ausstellungen in Museen und Kunstvereinen ergab sich aber kein mittelfristig anhaltender Trend, da bereits 1927 wieder die Anzahl der Galerieausstellungen zu Gunsten der Museumsausstellungen massiv zunahm. Im Gegensatz also zu den Galeristen, die Klee stärker für die Präsentation seines Werks gewinnen konnte, sind es nur wenige Museen und Kunstvereine, die regelmässig Ausstellungen unter Berücksichtigung von Klees Œuvre veranstalteten oder ihm sogar Einzelausstellungen ermöglichten.⁷³ Daran änderte sich grundlegend auch nach 1933 nichts, die Situation verschlechterte sich sogar noch dadurch, dass die deutschen Museen und Kunstvereine Klee nun nicht mehr als Ausstellungsorte zur Verfügung standen und seine dortigen Mentoren entweder emigrierten oder aber nicht mehr tätig werden konnten.⁷⁴ Daraufhin beschränkte sich die museale Ausstellungstätigkeit Klees auf einige Häuser in der Schweiz und diejenigen, die sich durch seine Kontakte in die USA ergaben.⁷⁵

Mit der Emigration in die Schweiz und der Zusammenarbeit mit Kahnweiler änderte sich nochmals die Ausstellungspraxis Klees. Er sandte nun die zum Verkauf stehenden Werke nach Paris, und Kahnweiler stellte daraufhin verschiedene Auswahlensendungen für andere Galeristen zusammen. Nur in Ausnahmefällen hatten Kunsthändler dann noch die Möglichkeit, direkt bei Klee Werke auszuwählen⁷⁶, ebenso stellte er nur noch für Ausstellungen in der Schweiz direkt Leihgaben zur Verfügung.⁷⁷ Die zahlreichen Ausstellungen in den USA, die sich in den Dreissigerjahren ergaben, wurden ausschliesslich durch die amerikanischen Händler beschickt, also durch Nierendorf, Valentin, Scheyer und vereinzelt Kuh und Dreier. Dabei versuchte Nierendorf um 1938, in enger Kooperation mit Kahnweiler eine Generalvertretung für die USA zu erhalten, ein Vorschlag, auf den Klee allerdings nicht einging.⁷⁸ Dieser Vorschlag war dann Auslöser einer grossen Auseinandersetzung zwischen Nierendorf und Valentin, aus der sich Klee aber weitgehend herauszuhalten versuchte, indem er die Sendung und Organisation von Ausstellungen in den USA voll-

miziliert waren, wie beispielsweise der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum Wiesbaden, der Erfurter Kunstverein im dortigen Angermuseum, der anhaltinische Kunstverein in der Anhaltischen Gemäldegalerie, Dessau, oder der Oldenburger Kunstverein im Augusteum, Oldenburg. Eigentliche Museumsausstellungen sind nur diejenigen in Berlin 1923 und Braunschweig 1926. Daneben fanden aber in enger Zusammenarbeit und teilweise organisatorischer Einheit zahlreiche Ausstellungen statt, die nominal von Kunstvereinen ausgerichtet wurden, tatsächlich aber das Ausstellungsprogramm der jeweiligen Museen durch Präsentationen zeitgenössischer Kunst bewusst bereichern sollten. Hierzu zählen: Darmstadt 1920; Genf 1920/1921; die Stationen in Brünn und Kosice von Prag/Brünn/Kosice 1921; Berlin 1921 a; Hamburg 1921 a und Hamburg 1921 b; Berlin 1921 b; Darmstadt 1922; Weimar 1922; Berlin 1923 a; Darmstadt 1923; Weimar 1923; Hamburg 1923; Berlin 1923 c; Berlin 1924 a; Berlin 1924 b; Stuttgart 1924; München 1924; Wiesbaden 1924 a; Moskau/Saratow/Leningrad 1924/1925; Berlin 1924 c; Wiesbaden 1924 b; Braunschweig 1924 b; München 1925 a; Leipzig 1925; Wiesbaden 1925 a; Düsseldorf 1925; Berlin 1925 b.

⁷⁰ Siehe Berlin 1923 a, Düsseldorf 1930 a, New York 1930 a und Saarbrücken 1930.

⁷¹ Auf die Leihgaben Klees in verschiedenen deutschen Museen ist hier nicht einzugehen. Siehe hierzu den Aufsatz von Christine Hopfengart in diesem Band.

⁷² Hier seien nur diejenigen Ausstellungen zwischen 1925 und 1934 angeführt, die mehr als 30 Exponate umfassten und nicht von kommerziellen Galerien ausgerichtet wurden: Bern 1925; Gera 1925/1926; Braunschweig 1926; Prag 1926; Zürich 1926; Wiesbaden 1926; Mannheim 1927; Plauen 1927; Basel 1929; Dessau 1929; New York 1930 a; Saarbrücken 1930; Berlin 1930 a; Bern 1931; Hannover 1931; San Francisco 1931; Dessau 1931; Oakland 1931; Chicago 1932; Basel 1933; Los Angeles 1933.

⁷³ Neben den bereits genannten Kunstvereinen waren dies die Kestner-Gesellschaft Hannover, die Kunsthalle Bern, das Kunstmuseum Bern, die Nationalgalerie Berlin sowie das Museum of Modern Art, New York. Darüber hinaus veranstalteten einige Museen in den USA auf Betreiben von Galka Scheyer einige Ausstellungen. Siehe auch Anm. 72.

⁷⁴ Siehe zu den deutschen Museen und der Bedeutung für Klee den Aufsatz von Christine Hopfengart in diesem Band. – Ausgenommen werden müssen Sammlungsausstellungen wie diejenige der Sammlung Oskar Miller (Bern 1921), der Sammlung Otto Ralfs (Berlin 1930 a)

oder der Sammlung Hanni Bürgi (Bern 1937). Hier stand primär die Sammlung im Mittelpunkt des Interesses und nicht eine thematische, formale oder monografische Fragestellung. Insofern sind diese Ausstellungen von Privatsammlungen eine Ausnahme innerhalb der zeitgenössischen Museumsausstellungen Klees.

⁷⁵ Eine der wenigen Textstellen hierzu in einem Brief von Karl Nierendorf an Paul Klee, 21. 2. 1939, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern: «Das Interesse für Klees Arbeiten ist nach wie vor sehr gross. Vor allem bei der jüngeren Generation. Aber auch die Museen kümmern sich mehr und mehr um ihn; so habe ich jetzt verschiedentlich Bilder zu Leihausstellungen an das Museum in Buffalo geschickt, wo man eine Diskussionsabteilung ueber moderne Kunst an Hand bedeutender Werke eingerichtet hat. Auch das Museum in Boston hat drei Bilder zu einer Ausstellung erhalten, und in Colorado Springs war eine Ausstellung von 24 Werken, die ich an Galka Scheyer weitergeleitet habe. [...]»

⁷⁶ Es betrifft Galka Scheyer und Curt Valentin, die nachweislich bei Klee direkt Werke auswählten. Die Sendung an Valentin ging über Kahnweiler, sodass dieser direkt informiert wurde und auch die Abrechnung besorgte. Siehe zum Einzelnachweis Anm. 33.

⁷⁷ Basel 1933, Basel 1935, Bern 1935, Luzern 1935, Winterthur/St. Gallen 1935, Luzern 1936, Zürich 1936, Bern 1937, Zürich 1940.

⁷⁸ Vgl. zu den Querelen zwischen Nierendorf und Valentin u. a. die Briefe von Karl Nierendorf an Paul Klee, 3. 1. 1938, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; 17. 12. 1938, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; die Briefe von Karl Nierendorf an Lily Klee, 10. 10. 1939, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; 12. 11. 1939, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, sowie den Brief an Paul oder Lily Klee, 4. 1. 1938, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

⁷⁹ Nierendorf folgte hierin Kahnweiler, siehe das Postscriptum im Brief von Karl Nierendorf an Lily Klee, 29. 8. 1939, Nachlass der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

ständig durch Kahnweiler erledigen liess und selbst in diesem Streit keine Position bezog. Da Kahnweiler fast ausschliesslich zeitgenössische Werke nachfragte, konnten an den entsprechenden Ausstellungen auch lediglich diese Arbeiten gezeigt werden, abgesehen von einigen Werken, die die Galeristen aus anderen Quellen oder schon vor längerer Zeit angekauft hatten. Insgesamt war keiner der amerikanischen Galeristen tatsächlich in der Lage, eine breiter abgestützte oder umfassende Retrospektive zu organisieren.⁷⁹

Was sich an dieser Kooperation mit Galeristen nach dem Ende des Generalvertretungsvertrags mit Goltz aber zeigt, ist, dass Klee, solange er in einer gesicherten Stellung am Bauhaus beziehungsweise der Düsseldorfer Akademie war und über die entsprechenden Kontakte verfügte, sich nicht mehr exklusiv an einen Galeristen band, die Ausstellungen aber auch nicht vollkommen frei organisierte. Die Galeristen hatten einen grossen Teil der Aufgaben zu übernehmen, dafür standen ihnen die ausgewählten Werke aber fast exklusiv zur Verfügung. Die Preise waren durch die Preisklassen ausreichend genau fixiert, sodass es für Klee zu jedem beliebigen Zeitpunkt möglich war, die Kontrolle über die Verkäufe zu behalten. An der Gestaltung und Ausrichtung der Ausstellungen der Galeristen nahm Klee zwischen den beiden Generalvertretungsverträgen nur insofern Anteil, als er durch seine Auswahl die Richtung einer Ausstellung mitbestimmte. Nach dem Vertragsabschluss mit Kahnweiler hatte Klee, wie bereits zwischen 1919 und 1925, diese Möglichkeit nicht mehr, abgesehen von den wenigen Werken, die bei Vömel oder Scheyer verblieben und deren Auswahl auf die Zeit vor dem 2. Generalvertretungsvertrag zurückreicht. Am Verhältnis und Verständnis Klees gegenüber Galeristen änderte sich nach 1919, also dem ersten Vertrag mit Goltz, nichts mehr, es blieb quasi bei der Formel, die er gegenüber Hausenstein formuliert hatte. Zwar wiederholte Klee diese Aussage auch in anderem Zusammenhang nicht mehr, aber sein Verhalten gegenüber Galeristen zeigt, dass sich an seinem Verständnis auch unter geänderten Situationen und der teilweise anderen Ausstellungspraxis nichts verändert hat.

Für freundschaftliche und kollegiale Anregungen sowie kritische Diskussion danke ich Josef Helfenstein, Christine Hopfengart, Eberhard Kornfeld, Angela Rosengart und Eva Wiederkehr Sladeczek.